

Frau Musica (nova)

CD

**tempora
mutantur**

Cecilie Ore

CECILIE ORE

TEMPORA
MUTANTUR

CIKADA ENSEMBLE
SAXOFON CONCENTUS
SCHLAGQUARTETT KÖLN

LEITUNG CHRISTIAN EGGEN

CECILIE ORE

TEMPORA
MUTANTUR

1997 - 1999

NON NUNQUAM
CIKADA STRING TRIO (04:08)

NUNQUAM NON
CIKADA ENSEMBLE (14:05)

SEMPER SEMPER
SAXOFON CONCENTUS (12:40)

ICTUS
SCHLAGQUARTETT KÖLN (22:46)

Den Moment erweitern

Cecilie Ore im Gespräch mit
Gisela Gronemeyer

Du hast deine musikalische Laufbahn mit einem Klavierstudium begonnen. Wie bist du dann zum Komponieren gekommen?

Durch elektroakustische Musik und durch Experimente im elektronischen Studio an der Musikhochschule in Oslo. Dieses Studio verfügte über einige primitive Analoggeräte, mit denen man Klangfarbe und Zeit umformen konnte. Meine Faszination für Zeitprozesse und wie ich damit umgehen konnte, hat hier angefangen.

Aber war nicht dein erstes Stück ein Ensemblestück ohne Elektroakustik?

Bevor ich ins Ausland ging, hatte ich angefangen, Instrumentalmusik zu komponieren. Dann war es einfach der nächste Schritt, die Klangmöglichkeiten zu erweitern. Und man kann in diesen sehr frühen Stücken schon hören, daß meine Instrumentalmusik unmittelbar von der elektroakustischen Klangwelt beeinflußt war. Man

darf nicht vergessen, daß es in Norwegen zu dieser Zeit kein professionelles elektroakustisches Studio gab, in dem ich arbeiten konnte, so daß ich zum Studium ins Ausland gehen mußte, um weiterzukommen. So studierte ich Komposition bei Ton de Leeuw am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam und elektroakustische Musik am Institut für Sonologie in Utrecht.

Mit welchem Stück hast du deine eigene Sprache als Komponistin gefunden?

Ich denke, man kann Spuren davon bereits im ersten Stück finden, aber nur Spuren. Die Entwicklung einer eigenen Sprache, die in sich stimmig und individuell ist, braucht Zeit. Beim Streichquartett „praesens subitus“ von 1989 habe ich zum ersten Mal das Gefühl gehabt, daß musikalische, strukturelle und technische Erfahrungen wirklich miteinander verschmolzen sind. Musikalischer Ausdruck und Technik bestimmen sich gegenseitig. Wenn man etwas auszudrücken hat, aber keine Technik, kann das Resultat ziemlich banal sein; wenn man Technik hat, aber nichts auszudrücken, kann das Resultat fatal sein. Ausdruck und Technik sind zwei Seiten einer Medaille.

Mit „*praesens subitus*“ hast du dich voll und ganz der Instrumentalmusik verschrieben. Alle folgenden Stücke sind instrumental. Hast du das Interesse an elektroakustischer Musik verloren, nachdem du dich eine Zeitlang damit beschäftigt hast?

Ja und nein. Ich habe nicht ohne weiteres mein Interesse an elektroakustischer Musik verloren, aber die Arbeit im elektronischen Studio macht mich von der verfügbaren Hard- und Software zu abhängig. Das erfordert sehr viel Zeit und Energie. Darum habe ich mich in dieser Zeit fast ausschließlich der Instrumentalmusik zugewandt. Sie ermöglichte eine andere Flexibilität; dadurch konnte ich in Ruhe zu Hause sitzen und arbeiten. Aber in den letzten zwei Jahren habe ich mir ein eigenes Studio zu Hause eingerichtet, und ich arbeite jetzt wieder mehr auf dem elektroakustischen Gebiet. Die heute verfügbare Software ist so direkt und flexibel einsetzbar, daß technische Hindernisse oder Unmöglichkeiten nicht eigentlich vom Akt des Komponierens ablenken. Gerade habe ich eine elektroakustische Schattenoper beendet, die im Oktober beim „Ultima Festival“ in Oslo aufgeführt wird.

In den Stücken seit „*praesens subitus*“ beschäftigst du dich vor allem mit musikalischen Zeitverläufen. Sind solche Zeitvorstellungen schon in deinen früheren Stücken angelegt?

Unbedingt. Schon hier versuche ich, den Moment zu erweitern, die Zeit so auszu dehnen, daß sie in ihrem Verlauf nicht mehr linear erscheint.

Was hat dich darauf gebracht?

Das ist vielleicht nicht ganz und gar zu erklären. Aber Zeit und Zeit-Räume haben mich fasziniert, solange ich zurückdenken kann. Als Kind hatte ich immer das Gefühl, zu warten. Ich habe nicht auf irgend etwas oder irgend jemanden gewartet, aber der Akt des Wartens gab mir die Möglichkeit, einen Zeit-Raum zu schaffen, in einer Art Kontemplation der Zeit. Diese Haltung drückt sich in meiner Arbeit als Versuch aus, den Moment zu erweitern.

Als wir im vorigen Jahr über dein Stück „*ictus*“ sprachen, hast du mir von einem wissenschaftlichen Buch erzählt, daß dich sehr beeindruckt hat.

Es ist ein Buch von Frederik Stjernfelt mit dem Titel „Formens Betydning“ (Die Be-

deutung der Form) und handelt von der Katastrophentheorie, die der französische Philosoph und Mathematiker René Thom in den sechziger Jahren entwickelt hat. Diese Theorie ist interessant, weil sie von der Beziehung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozessen handelt. Die Katastrophentheorie sieht die Welt als ein Meer oder einen Strom von Möglichkeiten an und innerhalb dieses ununterbrochenen Flusses von Möglichkeiten gibt es Wechselbeziehungen und Synchronisationsmomente, die diskontinuierliche und unerwartete Veränderungen hervorrufen. Man braucht nicht unbedingt eine Katastrophe zu untersuchen: Es kann auch ein ganz unbedeutender Vorfall sein. Folgende Fragen tauchen auf: Warum geschehen bestimmte Ereignisse plötzlich? Geschehen unerwartete Ereignisse wirklich plötzlich oder sind sie vorbereitet? Der Theorie gemäß sind die meisten Ereignisse gut vorbereitet; man kann sie nur nicht sehen oder hören, weil sie so schnell aufeinander folgen, daß sie als abrupter Vorgang erscheinen. Und dann gibt es Prozesse, die so langsam sind, daß man ihre Entwicklung sehr klar nachvollziehen kann.

Ich finde diesen Ansatz sehr interessant, weil er auf eine breite Palette von Phänomenen angewendet werden kann. Er ist eine Möglichkeit der Betrachtung der Kunst, der Geistes- und Naturwissenschaften. Man kann ihn sowohl auf die Komposition als auch auf das tägliche Leben anwenden.

Hast du dieses Buch gelesen, bevor du das Streichquartett „*praesens subitus*“ komponiert hast oder später?

Ich habe es später gelesen, aber es brachte mich zu einem besseren Verständnis dessen, was ich bereits tat. Ich hatte schon seit einigen Jahren daran gearbeitet, Diskontinuität auf verschiedene Schichten von musikalischen Ereignissen zu projizieren, aber in einer mehr intuitiven Weise. Es war erstaunlich, eine Theorie kennenzulernen, die von den gleichen Problemen handelte, aber dabei von einem philosophischen und mathematischen Standpunkt ausging.

Was war für dich der unmittelbare Anlaß, „*praesens subitus*“ zu komponieren?

Ich wollte die Beziehung zwischen kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozessen erforschen. In „*praesens subitus*“ gibt es eine ständig anwesende Schicht von Glis-

sandi und Trillern. Aus diesem Material entsteht eine andere Schicht von rauhen Sul ponticello-Tremoli. Diese plötzlich einsetzenden Tutti-Tremolo-Blöcke bereiten allmählich die Erwartung der kommenden Ereignisse vor: unerwartete Tuttblöcke, die allmählich die ursprüngliche Glissando-Triller-Struktur ersetzen. Dabei ist wichtig, daß diese plötzlich einsetzenden Tuttblöcke nicht von außen aufgesetzt werden, sondern eine innere Konsequenz der Aktionen und Synchronisationsmomente im Material selbst sind. Dieses Material besteht aus einem Zeit-Netzwerk, das dem ganzen Stück zugrunde liegt. Dieses Netzwerk ermöglicht mir, konsequent zu arbeiten, so daß die Komposition in sich zusammenhängend erscheint. Auf diese Weise kann ich auch einen wirklichen Dialog zwischen der Mikro- und Makrostruktur der Musik erreichen. Kleine Verzierungen können wuchern und allmählich die Oberhand gewinnen und umgekehrt. Die Möglichkeit, eine interessante Gesamtform zu schaffen, ist größer, wenn es Wechselbeziehungen und Übergänge zwischen der Mikro- und Makroebene eines Stücks gibt.

Das scheint mir ein schon sehr weit entwickeltes Konzept zu sein. Seit wann verwendest du das Prinzip dieser Zeitraster?

Das Konzept der Zeitraster habe ich in „*praesens subitus*“ zum ersten Mal formalisiert, aber es lassen sich Spuren davon im Bläserquintett „*helices*“ (1984), im Orchesterstück „*porphyre*“ (1986) und im Vokalquartett „*cantus aquatoris*“ (1987) finden. Mit der Komposition von „*praesens subitus*“ habe ich angefangen, den Computer als ein Hilfsmittel zu benutzen, um die Zeitraster zu formalisieren. Dieses computergestützte Komponieren hat mir ermöglicht, neue Möglichkeiten zu erproben und meine Ideen weiterzuentwickeln. Ich arbeite übrigens nie von links nach rechts, wenn ich komponiere. Ich arbeite immer von unten nach oben. So werden der Anfang, die Mitte und das Ende eines Stücks gleichzeitig „hochgezogen“. Das ist sehr wichtig, weil es mir die Möglichkeit gibt, eine bessere Balance zwischen linearen und nicht-linearen Prozessen zu erhalten.

Bedeutet der Computer also für dich ein reines Hilfsmittel, das dir die Arbeit erleichtert?

Der Computer erleichtert mir nicht nur die Arbeit, sondern fordert mich auch heraus, ständig darüber nachzudenken. Er stellt in gewisser Hinsicht ein Hindernis dar, daß ich überwinden muß, um etwas zu begreifen oder zu formalisieren, das ich vorher nicht ganz verstanden habe. Und natürlich kann man viele Experimente mit dem Computer anstellen. Das ist schon nützlich. Aber trotzdem bleibt er immer noch ein Hilfsmittel. Er wird nie etwas tun, was nicht von ihm verlangt wird.

Wenn ich nach Vorbildern in deiner Arbeit suche, scheint sie mir am ehesten von Xenakis inspiriert zu sein.

Ja, unbedingt. Seine Musik ist sehr wichtig für meine Entwicklung gewesen. Die Art, wie er musikalische Strukturen verstärkt und verdichtet, ist sehr emotional. Was die Form angeht, haben wir allerdings einen ganz unterschiedlichen Ansatz. Ich arbeite nicht mit Wahrscheinlichkeiten.

Diesen „Zeitmaschinen“, wie du sie nennst, liegen also schon ganz eigene Vorstellungen zugrunde?

Die Idee ist aus der Notwendigkeit heraus entstanden, Hilfsmittel zu entwickeln,

die ausdrücken konnten, was ich im Kopf hatte. Jeder Komponist muß seine eigenen Werkzeuge haben. Für mich war es wichtig, Hilfsmittel zu erfinden, die einen interessanten Dialog zwischen dem musikalischen Material und mir selbst hervorbringen, so daß eine Art Widerstand entsteht, der den jeweiligen Prozeß als denkendes Gegenüber erscheinen läßt. Und natürlich faszinieren mich Zeitraster, diese Zeitmaschinen. Sie bringen die Strenge hervor, die meiner Musik zugrundeliegt, und schaffen so Freiheit für andere Ebenen des kompositorischen Prozesses.

Was ist das, was du ausdrücken willst?

Es ist sehr schwer, diese Frage zu beantworten. Und vielleicht liegt die Antwort allein in der Musik. Aber durch das Komponieren versuche ich, zu verstehen, was ich bisher noch nicht begreifen konnte. Ich möchte die Beziehungen der Dinge untereinander verstehen.

Glaubst du, daß Musik einen Inhalt hat, daß Musik etwas erzählt, oder stellt sie nur einen formalen Prozeß dar, den man nachvollziehen kann oder auch nicht? Ist Musik für dich ein Kommunikationsmittel?

Was Musik mitteilt, muß der Zuhörer entscheiden. Wenn mehrere Leute der gleichen Musik zuhören, können sie völlig verschiedene Dinge wahrnehmen und völlig unterschiedliche Erfahrungen haben. Niemand kann das kontrollieren. Aber ich denke, eine Komposition kann etwas über die Möglichkeiten, das Leben zu betrachten, aussagen. Und auf diese Weise kann sie, sofern sie das leistet, auch kommunizieren.

In deinem ersten Zyklus „codex temporis“ hast du das gleiche Zeitraster für alle vier Stücke benutzt. Liegt dieses jetzt auch dem neuen Zyklus „tempora mutantur“ zugrunde?

Das Zeitraster, das ich in „tempora mutantur“ benutze, ist von „codex temporis“ abgeleitet. Insofern sind die beiden Zyklen verwandt. In „tempora mutantur“ ist das Zeitraster allerdings vielfältiger gestaltet. Das bedeutet einen höheren Grad an Flexibilität und Variation. Und während die Tonhöhen in „codex temporis“ unmittelbar vom zugrundeliegenden Zeitraster abgeleitet sind, werden die Frequenzen in „tempora mutantur“ in einer mehr unabhängigen und flexiblen Weise gebraucht. So haben

die beiden Zyklen zwar strukturelle Elemente gemeinsam, aber sie klingen sehr unterschiedlich.

Die Stücke von „tempora mutantur“ sind weicher gezeichnet als die von „codex temporis“, nicht wahr?

Sie sind anders. Aber sie vibrieren, wenn auch weniger stark.

Heißt das, daß deine vorherige Kompositionsphase eine radikalere war?

Ich denke, es gibt viele Arten, radikal zu sein. Ich würde „tempora mutantur“ nicht für weniger radikal halten als „codex temporis“. Der Ausdruck mag an der Oberfläche gemäßiger erscheinen, aber die zugrundeliegenden Ideen sind die gleichen. Vielleicht ist es weniger laut. Das kann sein.

Mir ist aufgefallen, daß du einigermaßen homogene Besetzungen verwendest wie Saxophonquartett, Schlagzeugsextett, Streichquartett, Streichtrio. Warum komponierst du für solche Instrumentenfamilien? Gibt es einen speziellen Grund dafür?

Meine Musik hat in der Regel eine bestimmte Klangstruktur. Wenn ich mit einer homogenen Instrumentenfamilie arbeite, kann ich eine größere strukturelle Variation

innerhalb verschiedener Klangstrukturen erreichen. Wenn ein Parameter fixiert ist, kann ich mich mehr auf die Veränderung anderer Ebenen der Komposition konzentrieren, ohne daß es zu chaotisch wird.

Spielt es eigentlich eine Rolle für dich, für welche Instrumente du schreibst?

Ja und nein. Es ist natürlich wichtig in der Hinsicht, daß alle Instrumente ihre individuellen Möglichkeiten und Begrenzungen haben. Aber was mich interessiert, liegt jenseits der Instrumente.

Die Hauptidee ist abstrakt. Sie ist nicht an Instrumente gebunden.

Genau. Die Hauptidee ist nicht an Instrumente gebunden. Das ist sehr wichtig.

Wie sind die Stücke dann der Reihe nach entstanden? Hat sich die jeweilige Besetzung eher zufällig aus einem Kompositionsauftrag ergeben oder hast du sie bewußt gewählt?

Es ist eine Mischung. Ich sage „nein“ zu Aufträgen, die nicht auf meiner Strecke liegen und ich sage „ja“ zu Kompositionsaufträgen, bei denen ich die Ideen weiterverfolgen kann, an denen ich gerade arbeite. Aber manchmal zwingt ein Auftrag mich,

meinen Weg neu zu überdenken. Und das kann sehr anregend sein.

Du hast einmal eine allgemeine Programmheftnotiz zu deinen Stücken verfaßt. Darin sprichst du über die Frage, „... was an der Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft zu finden ist, in einem Jetzt, in dem jeder Augenblick in ein anderes Jetzt übergeht, in eine extrem fließende Gegenwart, in der die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft verschwindet und alles gleichzeitig sich ereignet ...“ Bernd Alois Zimmermann sprach von der „Kugelgestalt der Zeit“. Aber für Zimmermann waren Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sehr konkrete Dinge, die er in Zitaten ausdrückte. Was bedeuten sie für deine Musik? Was heißt Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in bezug auf Klang?

Wenn ich komponiere, überlege ich, wie unser Gedächtnis funktioniert. Zum Beispiel: Wenn in einer Klangstruktur ein abruptes Ereignis vorkommt, das später wieder auftaucht, schafft das Gedächtnis eine unsichtbare Brücke zwischen diesen Ereignissen. Und wenn solch eine Gedächtnis-

brücke geschlagen ist, entsteht die Erwartung, daß dieses Ereignis ein drittes, ein viertes Mal oder noch öfter wiederkommt. Dieses plötzliche Ereignis fängt an, etwas Künftiges zu signalisieren. Auf diese Weise komponiere ich parallele Geschichten. Diese Technik wird oft in der Literatur als ein Mittel benutzt, Simultaneität hervorzubringen. Es geht dabei nicht um Simultaneität im Raum, sondern in der Zeit.

Im Gegensatz zu Zimmermann gehst du mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft also höchst abstrakt um.

Ja, völlig abstrakt. Ich schätze Zimmermanns Musik sehr, aber ich gehe das Problem anders an.

Du hast vorhin gesagt, daß du nicht mit Wahrscheinlichkeiten arbeitest. Sind die Zeitpunkte, an denen abrupte Wechsel eintreten, für dich exakt vorhersagbar?

Ja. Weil die zugrundeliegenden Systeme, die ich benutze, sehr streng und sehr einfach sind. Ich bin an der Wechselbeziehung zwischen diesen sehr einfachen Einzelschichten interessiert. Ich bin nicht am Material selbst interessiert, überhaupt nicht. Mich interessieren Beziehungen. Das Mate-

rial ist extrem einfach, aber die Beziehungen, die aus den Interaktionen entstehen, sind es nicht. Zugrunde liegt ein sehr einfaches und strenges System, aber als Resultat entsteht etwas eher Fließendes und Freies.

Eine gewisse Rolle spielt dabei der Gedanke der Komplementarität, der Gegensätze, die einander ergänzen. Was genau bedeutet das für dich?

Unser ganzes Leben besteht aus komplementären Gegensätzen wie hell und dunkel: Ohne einander können sie nicht existieren. Wenn es kein Licht gibt, weiß man nicht, was Dunkelheit ist, und umgekehrt. Man kann nicht frei sein, wenn man nicht gebunden ist, sonst ist die Freiheit nicht zu verantworten. Die Arbeit mit komplementären Gegensätzen erlaubt mir, eine Welt zu konstruieren, in der alles miteinander verbunden ist, selbst die extremsten Gegensätze. Bloße Gegensätze sind nicht interessant. Gegensätze sind nur interessant, wenn sie den gleichen Ursprung haben, wenn sie zwei Aspekte desselben Gedankens darstellen. Dann kann man über Komplementarität reden: Gegensätze, die ohne einander nicht existieren können, wie zum

Beispiel leise und laut, hoch und tief, langsam und schnell, horizontal und vertikal, kontinuierlich und diskontinuierlich, symmetrisch und asymmetrisch, linear und nicht-linear, individuell und kollektiv, und so weiter.

Benutzt du diese Extreme, diese Gegensätze, ohne etwas dazwischen zu haben? Oder versuchst du auch, zwischen ihnen zu vermitteln?

Hier liegt der Hauptunterschied zwischen „codex temporis“ und „tempora mutantur“. Das eine ist extremer in seinen Gegensätzen als das andere. In „tempora mutantur“ fange ich an, die Skala zwischen den gegensätzlichen Ereignissen zu erforschen, die Übergänge zwischen den Extremen. Die Dinge sind weniger schwarz-weiß gezeichnet.

Du glaubst nicht an den Zufall. Du denkst, daß allen Ereignissen im Leben ein Prinzip zugrundeliegt. Das ist auch ein buddhistischer Gedanke, daß alles irgendwie miteinander verbunden ist

Das Leben ist manchmal so komplex, daß man den Eindruck haben kann, es sei zufällig. Aber ist es Zufall? Oder ist Zufall nur ei-

ne Bezeichnung für komplexe Dinge, die wir noch nicht verstehen? Meine Erfahrung sagt mir, das ich „Zufalls“-Situationen durch die Überlagerung von sehr einfachem „Nicht-Zufalls“-Material schaffen kann. Ordnung und „Zufall“ sind zwei Extrempunkte auf der gleichen Skala.

Das erste Stück des Zyklus „tempora mutantur“ heißt „ictus“ für sechs Schlagzeuger. Was bedeutet dieser Titel?

Die Grundbedeutung von „ictus“ ist Schlag. Das Wort wird auch als medizinischer Ausdruck für einen Schlaganfall benutzt. Aber es kann auch bedeuten: ein Augenblick. „ictus“ schlägt den Anfang eines neuen Zyklus' an.

Das Stück hat eine Struktur von zwei gleich besetzten Instrumentengruppen. Wie sind sie aufeinander bezogen? Ist es vertikal angelegt, so daß jede Gruppe ihre eigenen Beziehungen untereinander hat, oder eher horizontal, so daß es Beziehungen zwischen den gleichen Instrumenten gibt?

Sowohl als auch. Indem ich vertikale und horizontale Abläufe miteinander kombiniere, versuche ich, die zugrundeliegenden Beziehungen zwischen kontinuierlichen und

diskontinuierlichen Prozessen zu verstehen und zu erfassen.

In einem reinen Rhythmusstück wie „ictus“ kannst du deine Zeitüberlegungen natürlich am deutlichsten formulieren. Im Saxophonquartett „semper semper“ arbeitest du dagegen schon auch mit den speziellen Klangtechniken des Saxophons.

Ein Saxophonquartett hat natürlich andere Möglichkeiten als ein Schlagzeugsextett. In „semper semper“ verwende ich Glissandi, Atem-Akzente, Klappengeräusche, instrumentale Schreie und so weiter als Klangmaterial. Dennoch sind alle Stücke in „tempora mutantur“ von „ictus“ abgeleitet. Die zugrundeliegenden Ideen sind die gleichen. „semper semper“ hat auch sehr viel mit „nunquam non“ gemeinsam. Und darum läuft auch die Bedeutung ihrer Titel auf das gleiche hinaus: „semper semper“ heißt: immer immer, und „nunquam non“: niemals nicht. Sie beruhen auf dem gleichen Zeitraster. Aber da „nunquam non“ für drei Holzbläser und drei Streicher geschrieben ist, klingt es ganz anders.

Wie ist die Beziehung von „nunquam non“ zu „non nunquam“?

„non nunquam“ habe ich mitten in der Arbeit von „nunquam non“ geschrieben. Und daher bedeutet der Titel „non nunquam“: manchmal. Es ist ein sehr viel kürzeres Stück für Streichtrio. Und es ist von „nunquam non“ als eine Art komprimierte Version abgeleitet.

Du hast gesagt, du fängst immer mit einer Idee an. Was war die Grundidee für „tempora mutantur“?

Die Grundidee ist die gleiche für alle Stücke: Wie kann ich Diskontinuität aus Kontinuität ableiten? Und in welcher Weise können diese kontinuierlichen und diskontinuierlichen Prozesse zueinander in Beziehung geraten? Es ist von entscheidender Bedeutung für mich, daß in einem Stück scheinbar unerwartete Ereignisse auftreten. Diese haben nicht die Funktion, das Stück abubrechen, sondern sie bringen parallele Welten und Prozesse hervor. Das ist meine Weise, Simultaneität zu begreifen.

Das Gespräch wurde am 9. August 2001 in Skagen, Dänemark, in englischer Sprache geführt.

Expanding the Moment

**Cecilie Ore in conversation with
Gisela Gronemeyer**

You began your musical career by studying piano. What influenced you to compose?

It was through electro-acoustic music and experiments in the electronic studio at the Norwegian Music Academy in Oslo that I began composing. The studio had some primitive analog devices, which allowed one to transform timbre and time. My fascination for and work with temporal processes started there.

Wasn't your first piece an ensemble piece without electro-acoustics?

Before I went abroad, I started composing instrumental music. It was just natural to expand the sonic possibilities. Moreover, you can hear that in these very early pieces; my instrumental music was already strongly influenced by an electro-acoustic sound world. One must not forget that Norway didn't at that time have any professional

electro-acoustic studios to work in, so I had to go abroad to study and to have studio facilities that would enable me to do things that are more interesting. So, I went to Holland to study composition with Ton de Leeuw at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam and electro-acoustic music at the Institute of Sonology in Utrecht.

In which piece did you find your individual language as a composer?

I think one can already find traces of it in the first piece, but only traces. It takes time to develop an individual language that is coherent and unique. With *praesens subitus* from 1989, for the first time, I felt the musical, structural and technical experience melting together. Musical expression and technique are interdependent. If you have something to express but no technique, the result can be rather banal, if you have technique but nothing to express, the result can be fatal. Expression and technique are two sides of the same coin.

With praesens subitus you returned to instrumental pieces. All of the following pieces are instrumental pieces. Was it because you had lost your interest in electro-

acoustic music? You did that for a while and then you found it more interesting to compose for real instruments?

Well, yes and no. I certainly did not lose my interest in electro-acoustic music, but when working in the electro-acoustic studio one became too dependent on the hardware and software available. That was very energy- and time-consuming. Therefore, I composed mostly instrumental music during this period. It afforded a different kind of flexibility; one could sit at home, quietly working. However, over the past two years, I built a studio at home and I now continue to compose electro-acoustic music. The software available today is so direct and flexible to use that technical obstacles or impossibilities don't take away the focus from the act of composing. Now I am just finishing an electro-acoustic shadow opera, which will be performed in October at the Ultima Festival in Oslo.

Ever since praesens subitus, you were obsessed with time. Did you have this obsession in the early pieces?

You can find it in the early pieces, absolutely. In them, I am trying to expand the

moment, stretch time in such a way that temporal linearity loosens its dominating grip, so less linear matters can move into the foreground.

How did this start?

Perhaps it is impossible to fully understand how and why such an obsession starts. But time and temporal matters have been very intriguing to me as long as I can remember. As a child, I always had the feeling that I was waiting. I was not waiting for anything or anyone, but the act of waiting was a way in which I could create temporal space. It was a way of contemplating time. I can recognize this attitude in my work as a way of expanding the moment.

Last year, while we were talking about your piece Ictus, you told me about a scientific book that influenced you strongly. What was the title again?

The book you refer to was written by Frederik Stjernfelt, the title is "Formens Betydning" ("The Meaning of Form"). It is a book on the catastrophe theory developed by the French philosopher and mathematician René Thom in the sixties. This theory is interesting because it deals with the rela-

tionship between continuous and discontinuous processes. The catastrophe theory approaches the world as an ocean or a stream of possibilities; and within this continuous stream of possibilities, there are interactions and synchronizations creating discontinuous and sudden changes. What one studies doesn't have to be a catastrophe of course, it can be a very small event. Some of the questions arising are: Why do certain things happen suddenly? Are sudden things really sudden or have they been prepared? – According to this theory, most things are very well prepared, but you just can't see or hear it, because some events happen so quickly that they appear to be abrupt. Then there are processes that are so slow that you can very clearly see them developing. What I think is interesting about this approach is that it can apply to a vast scale of phenomena. It's a way of looking at art, the humanities and science. It can apply to composition as well as to daily life.

Did you read this book before you wrote praesens subitus or was it later?

I read it later, but it made me understand what I was already doing. For some years, I

had been working on how discontinuity could occur within continuous layers of musical events, but in a more intuitive way. It was wonderful to read a theory dealing with the same problems but seen from a philosophical and mathematical point of view.

What actually gave you the initial impulse to compose praesens subitus?

I wanted to explore the relationship between continuous and discontinuous processes. In *praesens subitus* there is a continuous underlying layer of glissandi and trills. Out of this material, another layer of harsh sul ponticello tremolos appears; and as these tremolos gradually create an expectation of events to come, sudden blocks of tutti tremolos gradually take over the initial glissandi trill structure. It is important that the sudden tutti blocks are not the result of external influences. Rather, they are a consequence of internal interactions and synchronizations inside the material itself, and this material consists of a temporal network that permeates the entire piece. This network also enables me to be more consistent, so the composition becomes more co-

herent. In this way, I can also create a better dialog between the micro-and macro-structure of the music. Small ornaments can grow and gradually become the dominating material and vice versa. The possibility of creating an interesting overall form is greater, if there are interactions and transitions between the micro and macro levels of a piece.

This already seems to be a well-developed concept. How did it develop? For example, the time grids. Was this the very first piece in which you used them or had you used them before?

The first time I formalized the concept of the time grids was in *praesens subitus*, but you can already find traces of this concept in my wind quintet *helices* (1984), in the orchestra piece *porphyre* (1986) and the vocal quartet *cantus aquatoris* (1997). However, when I was working on *praesens subitus*, I started to use the computer as a tool for formalizing the temporal grids. Composing with the help of the computer has enabled me to try out new possibilities and further develop these ideas. Moreover, I never work from left to right while composing.

I always work from the bottom upwards. Therefore, the beginning, middle and end of a piece are 'lifted' up simultaneously. And this is very important, because it gives me the opportunity to obtain a better balance between linear and non-linear processes.

Does the computer simply help you by making your work easier?

It doesn't make composing easier but it challenges the way you think about your work. In a way, it is an obstacle you have to surmount in order to be able to know or formalize something that you didn't fully understand beforehand. In addition, of course, you can do a lot of experimentation on the computer. That is very good. However, despite these facts, it remains a tool. It will never do anything you didn't ask it to do.

If I look for a model of inspiration in your work, Xenakis seems to be the closest?

Yes, absolutely. His music was very important for my own development. The way he intensifies and densifies musical structures has a very high degree of emotional content. Concerning form, though, we have a very different approach; for example, I do not work with probability.

These "time machines", as you call them, are the result of your own imagination?

Well, they developed out of a need to create tools that could express what I had in mind to express. Every composer has to find his or her own tools. For me it was important to create tools that could trigger an interesting dialog between the musical material and me, a kind of dual resistance in which the processes become thinking partners. It is a way of being able to understand and become more conscious of your own thoughts and thought processes. Moreover, of course, I enjoy the temporal grids, those time machines. The underlying strictness they produce creates freedom on other levels of the compositional process.

Could you describe what it is that you want to express?

That is an extremely difficult question to answer. Perhaps the only answer is in the music itself. However, in composing, I want to understand what I have not yet been able to grasp. I want to understand relationships, how things are connected.

Do you think that music has content, or is it just a formal process we can either un-

derstand or not? Do you think that music communicates something?

What music communicates depends on the individual listener. People listen to the same piece, and they hear completely different things and have completely different experiences. That is something you just cannot change or influence. But I do think a composition can say something about the way we look at life. In that way, it does communicate something, if it is successful.

In your first cycle codex temporis, you used the same time grid in all four pieces. Did you use it again in the second cycle?

The temporal grid used in *tempora mutantur* is derived from *codex temporis*. In this way, the two cycles are related. In *tempora mutantur*, though, the temporal grid is more varied. This creates a higher degree of flexibility and variation. While the frequencies derived in *codex temporis* are very tightly knitted into their proper time grid, the frequencies of *tempora mutantur* are used in a more independent and flexible manner. Therefore, *tempora mutantur* and *codex temporis* have structural elements in common, but they sound very different.

The pieces in tempora mutantur are not so rough, right?

They are not so rough. But they still tremble, though in a less harsh way.

Does that mean that your first phase of composing was more radical?

I think there are many ways of being radical. I would not describe *tempora mutantur* as less radical than *codex temporis*. The expression may seem less rough on the surface, but the underlying ideas are the same. Perhaps I have become a bit less 'noisy'. That could be.

I noticed that you use rather homogenous instrumentations like saxophone quartet, percussion sextet and string quartet. Why is that? Why do you use families of instruments? Is there any special reason?

My music very often has a textural quality. By working with a homogenous instrumental family, I can create greater structural variation within the textures. When one parameter is fixed, you can create more variation on other levels of the composition without things becoming chaotic.

Are the instruments you use actually important to you?

Both yes and no. It is important, of course, in the sense that every instrument has its individual limits and potential. But what interests me lies beyond the instruments.

The main idea is abstract. It's not bound to the instruments?

You are absolutely right. The main idea is not bound to the instruments. The ideas are beyond the instruments. That is very important.

How did the pieces materialize, one after the other? Do the individual instrumentations result from commissions, or did you make a conscious choice?

It is a mixture. I say "no" to commissions that are not on my path, and I say "yes" to commissions for which I can continue to develop ideas I am working with now. However, a commission sometimes forces you to rethink your path. And that can be very stimulating.

You have written one general program note about your pieces. In it, you speak about "... the question of what is to be found at the intersection of the past with the future, in a now in which each moment

passes into another now, passes into an extended fluid present, in which the division between the past and future disappears and everything happens at the same time, simultaneously ..." Zimmermann talked about the "spherical form of time". However, for Zimmermann, the past, present and future were very concrete things that he expressed in quotations. What do they mean in your music? What do the present, past and future mean with reference to sound?

When I compose, I take into consideration how our memory works. For example: If there is an abrupt event coming out of a texture followed by an interval before the next sudden event occurs, one's memory creates an invisible bridge between these events. Moreover, when such a memory bridge is established, it creates expectation, a waiting for the event to occur a third, a fourth time or more. Sudden events start to signalize something coming. In this way, one can create parallel stories. This technique is often used in literature as a way of solving simultaneity. It is not simultaneity in space, but simultaneity in time.

Compared to Zimmermann, you deal with the past, present and future in a highly abstract way.

Yes, totally abstract. I enjoy Zimmermann's music very much, but I solve the problem in a different way.

You already said that you don't work with probability. Are the points at which abrupt changes occur predictable for you?

Yes. Because the basic systems I use are extremely strict and extremely simple. I'm interested in the interaction between these very simple individual layers. I'm not interested in the material itself, not at all. I'm interested in the relationships. The material is extremely simple but the relationships that arise from the interactions are not. At the bottom lies something very strict and rigid, but the result is more fluid and freer.

What role does complementarity, opposites that complete one another, have in this? What exactly does that mean to you?

Complementarity applies to almost everything in life. It's like light and dark, they cannot exist without one another. If there is no light, it's impossible to know what darkness is. And vice versa. You can have no

freedom if nothing is bound. Otherwise, freedom would be irresponsible. Working with complementarity is a way of constructing a world in which everything is connected, a world in which even the most strongly contrasting events are connected. Mere contrast is uninteresting. Contrasts are only interesting when they stem from the same source, when they are two aspects of the same thought. Then one can talk about complementarity: Opposites that cannot exist without each other, like, for instance, soft and loud, high and low, slow and fast, horizontal and vertical, continuous and discontinuous, symmetric and asymmetric, linear and non-linear, individual and collective, and so forth.

Do you use extremes, these opposites, without anything in between? Or do you also try to mediate between them?

This is the main difference between *codex temporis* and *tempora mutantur*. *codex temporis* is extremer in its opposites than *tempora mutantur*. In *tempora mutantur*, I start to explore the scale between contrasting events, the transition between extremes. Things are less black and white.

You don't believe in randomness. You think that everything has its underlying principle, which is also a Buddhist principle, that everything is somehow connected.

Life is so complex that in certain situations it may give the impression of being random. But is it random? Or is random just a name we use about complexities we do not yet understand? My experience tells me that I can create 'random' situations by the superimposition of very simple 'non random' material. Order and 'random' are two extremes on the same scale.

The first piece of the cycle tempora mutantur is ictus for six percussionists. This word can mean quite a few things. What does it mean here?

"Ictus" means stroke. It is used as a medical term for having a stroke. But the meaning can also be: a moment. *ictus* strikes or triggers the start of a new cycle.

The structure of the piece consists of two identical groups of instruments. How are they related to each other? Is it in a vertical way, with each group having its own relations, or is it in a more horizontal way, with relations between the same instruments?

Both ways. Connecting vertical and horizontal actions is how I try to understand and grasp the underlying relationships between continuous and discontinuous processes.

In a purely rhythmical piece like ictus, you can, of course, express your feeling for time quite clearly. On the other hand, in the saxophone quartet semper semper, you work with specific saxophone techniques.

A saxophone quartet has, of course, different possibilities than a percussion sextet. In *semper semper* I use glissandi, breath accents, key clicks, screaming sounds, and others, as sound material. Still, all the pieces in *tempora mutantur* are derived from *ictus*. The underlying ideas are the same; *semper semper* also has very many aspects in common with *nunquam non*. Therefore, their names also end up meaning the same thing. "Semper semper" means "always always", and "nunquam non" means "never not". They are based on the same temporal grid. However, since *nunquam non* was conceived for three woodwinds and three strings, it sounds quite different.

What is the relationship between nunquam non and non nunquam?

Non nunquam was written in the middle of *nunquam non*. Thus the name *non nunquam*, meaning sometimes. It is a much shorter piece for string trio. And it is derived from *nunquam non*, as a kind of compressed version.

You said you always start with an idea. What was the basic idea for tempora mutantur?

The basic idea is the same for all the pieces: How can I derive discontinuity from continuity? And in what ways can these continuous and discontinuous processes interact? It is of vital importance to me to be able to create sudden occurrences in a piece. These sudden occurrences do not have the function of breaking the piece off, but they do create parallel events and processes. This is how I approach simultaneity.

This interview was held in English on 9 August 2001 in Skagen, Denmark.



Cecilie Ore ist 1954 in Oslo geboren. Nachdem sie zunächst ein Klavierstudium an der Norwegischen Musikhochschule und in Paris (1974 bis 1981) absolviert hatte, studierte sie Komposition am Institut für Sonologie in Utrecht und bei Ton de Leeuw am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam (1981 bis 1986). Erste internationale

Anerkennung für ihre elektroakustischen Kompositionen erhielt Ore 1985 vom Concours international de musique électro-acoustique de Bourges und 1988 vom International Rostrum of Composers. Für ihr Orchesterstück „porphyre“ verlieh ihr der norwegische Komponistenverband den Kompositionspreis des Jahres 1988, und der norwegische Staat gewährt ihr ein regelmäßiges Künstler-Einkommen.

Die zunehmende Beschäftigung mit dem Problem der Zeit in der Musik gegen Ende der achtziger Jahre führte Ore zur Komposition der Tetralogie „codex temporis“ mit den Teilen „praesens subitus“, „erat erit est“, „futurum exactum“ und „lex temporis“. Charakteristisch für diese Ensemblewerke, die von der Komponistin als „polyphone Uhrwerke, die unablässig ticken“, beschrieben werden, ist eine vom Computer errechnete, gemeinsame Zeitstruktur. Das Orchesterstück „nunc et nunc“ von 1994 stellt eine weitere Wegmarke in Ores Schaffen dar. Der von 1997 bis 1999 entstandene Zyklus „tempora mutantur“ wurde im Kölner Konzert zum ersten Mal im Zusammenhang aufgeführt.

Cikada

Kersti Walldén, Flöte
Ingrid Uddu, Englisch Horn
Terje Lerstad, Baßklarinette
Odd Hannisdal, Violine;
Marek Konstantynowicz, Viola
Morten Hannisdal, Violoncello

Schlagquartett Köln

Thomas Meixner
Boris Müller
Dirk Rothbrust
Achim Seyler
Arnold Marinissen, Gast
Thomas Oesterdiekhoff, Gast

Leitung

Christian Eggen

Saxofon Conventus

Kristin Bjørhei, Sopransaxophon
Lars Lien, Altsaxophon,
Gisle Haus, Tenorsaxophon
Espen Aslaksen, Baritonsaxophon

CECILIE ORE

TEMPORAM
MUTANTUR

VERANSTALTER / ORGANIZER

Frau Musica (nova) e. V. Köln
DeutschlandRadio

AUFNAHME

DeutschlandRadio, Funkhaus Köln
4. November 2001
im Deutschlandfunk-Sendesaal

Das Konzert und die Produktion der CD wurden vom
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und
Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, dem Norwe-
gischen Außenministerium und dem Norwegischen
Komponistenverband gefördert.

Frau Musica (nova)



Ministerium für
Städtebau und
Wohnen,
Kultur und
Sport
des Landes
Nordrhein-Westfalen

NRW.

DeutschlandRadio

REDAKTION / PRODUCER

Frank Kämpfer

TONMEISTER / SOUND ENGINEER

Gidi Boss

TECHNIK / ENGINEERS

Ernst Hartmann, Caroline Thon

PROGRAMM / PROGRAM

Gisela Gronemeyer

TEXTREDAKTION / TEXT EDITING

Gisela Gronemeyer, Cecilie Ore,
Deborah Richards

GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN

Henrik E. Nielsen

FOTO / PHOTOGRAPHY

Lisbeth Risnes

JHM-Vertrieb

Venloer Straße 40

D-50672 Köln

Tel. +49-221-95 29 94 50

Fax +49-221-95 29 94 90

e-mail: jhm@jazzhausmusik.de

<http://www.jazzhausmusik.de>

Frau Musica 004

LC 09632 GEMA DDD

© P Frau Musica (nova) e.V. 2002